

Ingeborg Pffingsten:

FORMALE ASPEKTE DER FUGE IN D-MOLL AUS DEM 1. TEIL DES
"WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERS" VON JOHANN SEBASTIAN BACH

I

Daß die Fuge lediglich kompositionstechnisch und nicht formal determiniert ist, bedarf kaum mehr der Erwähnung, so fest etabliert ist diese Überzeugung inzwischen. Das bedeutet allerdings nur, daß bei der Analyse davon abgesehen wird, von einem allen Fugen zugrundeliegenden Formschema auszugehen, daß die Form der einzelnen Fuge nicht mehr an einer Norm gemessen wird, die noch Hugo Riemann¹, wie vor ihm Adolf Bernhard Marx², in einer vor allem harmonisch begründbaren Dreiteiligkeit gesehen hatte. Nachdem Feruccio Busoni³ und Wilhelm Werker⁴ grundsätzlich auch mögliche Zweiteiligkeit von Fugen konstatiert und damit die Verbindlichkeit nur einer formalen Disposition in Frage gestellt hatten, konnten Ludwig Misch⁵ und Erwin Ratz⁶ versuchen, der individuellen Gestaltungsidee einer Fuge näherzukommen, indem sie deren Teile nicht nur abgrenzten, sondern in ihrer funktionalen Bedeutung für das ganze Stück bestimmten.

Die Beobachtung aber, daß sich u.U. mehrere formale Konzeptionen in ein und demselben Stück offenlegen lassen - Konzeptionen, die sich ergänzen, überschneiden oder durchkreuzen können, ohne sich gegenseitig aufzuheben - ist bisher in bezug auf die Fuge, trotz der Hinweise von Hermann Erpf⁷, nicht genügend berücksichtigt worden. Die Untersuchung formaler Mehrschichtigkeit sollte einer Höranalyse nahekomen, bei der Erwartungen getäuscht, sich bildende Form- und Funktionsvorstellungen relativiert werden und bei der am Ende die Frage nach der "wahren" Gestalt offenbleiben kann⁸. Dieser Ansatz muß deshalb insbesondere für die Analyse von Fugen als angemessen gelten, da sich aus ihnen ein verlässliches Formschema nicht ableiten läßt und deshalb ihr Aufbau im Nachvollzug jeder einzelnen Komposition erschlossen werden muß, so wie der Komponist bei jeder zu schreibenden Fuge vor der neuen Aufgabe stand, eine Kompositionstechnik "in Form" zu bringen.

II

Die notengetreue Übereinstimmung der d-Moll Kadenz in der Dominanttonart a-Moll mit der breitangelegten Schlußkadenz teilt die c-Moll-Fuge im 1. Teil des "Wohltemperierten Klaviers" in zwei fast gleichlange Abschnitte. Diese harmonische und proportionale Disposition ist indes prototypisch für die barocke Sonate und steht zur ansich gliederungsfeindlichen Polyphonie der Fuge verquer. Wenn man, wie Ludwig Misch "d.i.e formbildende Idee"⁹ analytisch herauszuarbeiten trachtet, ist man gezwungen, diese durch zwei Momente bestimmte Formkonzeption in allen Einzelheiten zu belegen und ebenfalls eine Analogie der Anfänge beider Teile sinnfällig zu machen. Gerade diese Unstimmigkeit in der ansonsten so klar umrissenen Gliederung, diese Störung der formalen Eindeutigkeit aber legt den Rekurs auf die ursprüngliche Erwartung einer Fuge nahe.

III

Wieder ist es der Teil nach der a-Moll Kadenz (T. 21ff.), der sich für die Interpretation als sperrig erweist. Hugo Riemann, der sein dreiteiliges Fugenkonzept zugrundelegt, sieht in den Takten 13-27 den "modulierenden zweiten Teil (Mittelteil)"¹⁰ schlechthin, ohne die gravierende Zäsur durch die Kadenz zu berücksichtigen und zwischen den durch sie getrennten Teilen zu differenzieren. Die Schwierigkeit, die die

Takte 21-27 für die Dechiffrierung eines Fugenplans machen, liegt in der Omnipräsenz des Themas an einer Stelle, die einen themafreien oder allenfalls mit einzelnen Motiven des Themas spielenden Teil, ein Zwischenspiel wie in den Takten 8-13,1, erwarten läßt. Zumindest der vollständige Themeneinsatz in gerader Bewegung (T. 21) widerspricht der Definition eines Fugenzwischenspiels, das zur Unterscheidung von einer Exposition oder Durchführung darauf eben zu verzichten hätte. Daß diese Themenversion die Dur-Terz einbezieht (bei beibehaltener Moll-Sexte), kann allerdings nicht gegen die Authentizität des Themeneinsatzes in Anspruch genommen werden, da ansonsten das ganze Stück mit einer Fuge nur die Exposition gemein hätte.

Der einfache und sparsame tonale Plan der Fuge - neben der Grundtonart wird lediglich die der Dominante befestigt -, scheint nämlich durch Variationen des Themas selber ausgeglichen werden zu sollen. Nicht nur der kontrapunktische Reichtum der Themendarstellung mit Umkehrung und Engführung fällt dabei ins Gewicht, sondern auch und gerade die Tonhöhenveränderungen im Thema machen sich diesbezüglich geltend¹¹. Die in der Fuge zu erwartende wechselnde harmonische Beleuchtung des Themas wird offenbar ersetzt durch seine diastematischen Veränderungen. Das aber erschwert die Einsicht in den Fugenaufbau: Das "eigentliche" Thema, eine verbindliche Themengestalt gibt es nicht, zumal die anfangs vorgestellte Version am Ende der Fuge nicht, wie es ansonsten häufig der Fall ist, durch Wiederaufnahme bestätigt wird.

Vergleicht man aber die Fassung der Exposition mit den Modifikationen der 2. Durchführung (T. 13-21,1), fällt der beibehaltene Bewegungszug vom Grundton zur Quint und die Einklammerung dieses Intervalls durch die verminderte Sept auf; nur Dur- und Moll-Terz sind austauschbar. Die stärkere Gewichtung der Quint gegenüber der Terz geht aus der Themenanlage hervor: Terz und Quint werden zwar gleicherweise durch obere und untere Nebennote eingekreist. Die Augmentation dieses Vorgangs aber (T. 2), sowie der Sextsprung, durch den der obere Leitton in die Quint erreicht und der Keil, durch den er markiert wird - das einzige autographe Staccato-Zeichen im Wohltemperierten Klavier, das zudem an entsprechenden Stellen stets notiert ist -, darüberhinaus der Triller auf der unteren Nebennote und die Länge des Schlußtons auf betonter Taktzeit verleihen der Quint, dem Ziel der Bewegung, einen höheren Stellenwert für die Struktur des Themas als der Terz, deren Bedeutung in seiner Nuancierung besteht. Das Ende dieses Themas ist also, im Gegensatz zu vielen anderen Fugenthemen Bachs, besonders markiert und wesentlicher Bestandteil der thematischen Gestalt. Unter diesem Aspekt sind nach der Kadenz nurmehr die Einsätze im Alt (T. 28) und Baß (T. 34 und 39) als vollständige Themeneinsätze zu werten. Daß dieser Gesichtspunkt als einziges Indiz zur Bestimmung der Takte 21 bis 27 als Fugen-Zwischenspiel nicht ausreichen würde, soll nicht bestritten werden. In der Verbindung aber mit anderen Merkmalen wie Verdünnung des Satzes¹² und Fehlen weiterer vollständiger Themeneinsätze, die dem Charakter eines Fugen-Zwischenspiels entsprechen, ist der fehlende Zielton des Themas als zusätzlicher Hinweis auf die Funktion dieser Takte zu verstehen. Allerdings ist dieses ein dem ersten Zwischenspiel (T. 8-13,1) diametral entgegengesetztes.

Das 1. Zwischenspiel, von einem überzähligen Themeneinsatz ausgehend, spaltet den Schluß als Sequenzmodell ab und begleitet ihn mit dem entsprechenden, d.h. aus dem 2. Takt des Themas gewonnenen Kontrapunktmotiv im Baß¹³. Die Mittelstimme läuft in Dezimen und Sexten abwechselnd zu Baß und Sopran parallel. Somit steht hier das harmonische Moment im Vordergrund, während das 2. Zwischenspiel Bezug auf die 2. Durchführung nimmt und den kontrapunktischen Aspekt hervorkehrt: Die beiden ersten Takte sind stimmentauscht identisch (T. 13/14 und 21/22), die ergänzende dritte Stimme der Durchführungstakte (zunächst die Mittelstimme, dann der Scheineinsatz im Baß) fehlt im

Umkehrung und die nochmalige Engführung des umgekehrten Themas, zumal in der Zweistimmigkeit, der Themenkopf so deutlich hervor, daß auf den Schluß des Themas, der Gegenstand des 1. Zwischenspiels ist, schließlich ganz verzichtet wird.

Die Entsprechungen von zweiter Durchführung und anschließendem Zwischenspiel gehen aber noch weiter. Obwohl die 2. Durchführung moduliert - sie beginnt dominantisch (A-Dur) und befestigt die Dominanttonart (a-Moll) erst im weiteren Verlauf - gehen doch beide Doppeleinsätze (T. 13/14 mit enggeführter Umkehrung und T. 17/18 mit enggeführter gerader Bewegung des Themas) vom Ton a aus, ein für eine modulierende Fugen-Durchführung unübliches Verfahren, während andererseits die Vielfalt der Themeneinsätze im folgenden Zwischenspiel auffällt. Die Charakteristika der Fugendurchführung sind sozusagen aufgeteilt auf zwei in ihrer formalen Funktion verschiedene Teile oder anders ausgedrückt: Das Zwischenspiel schafft Ausgleich für Defizite der Durchführung. Es beinhaltet ja auch das Ende des 1. Zwischenspiels (T. 12) eine Ankündigung: Die das zweite Kontrapunktmotiv repetierende Baßstimme schwingt aus in den Themenschluß, der mit dem umgekehrten Themenanfang gekoppelt wird. Das Versprechen wird in der folgenden Durchführung aber nur teilweise eingelöst, da die enggeführte Umkehrung in nur einem der beiden Doppeleinsätze dargelegt wird. (Die Umkehrung wird in diesem Fall aus harmonischen Rücksichten verzerrt¹⁴.) Erst das Zwischenspiel macht Engführung und Umkehrung zum eigentlichen Gegenstand der Abhandlung, arbeitet also aus, was die Durchführung lediglich thematisiert.

Diese enge Beziehung, die gegenseitige Bedingung der beiden Teile - der eine ist ohne den anderen unvollkommen oder unverständlich - schafft eine starke Verklammerung über den klaffenden Einschnitt der Kadenz hinweg. Auffällig ist diese Korrespondenz zudem durch die beiden Baßeinsätze auf A, die tiefsten Einsätze der Fuge. Sie erklingen in zeitlicher Nähe, indem sie um die Kadenz herum gruppiert sind.

Die nach den Zitaten des Themenkopfes wieder vollständige Themenumkehrung im Sopran (T. 27-29) überschneidet sich nach Riemann mit dem Anfang des letzten Teils (ab T. 28), der sich ihm lediglich als "freigebildeter Schlußteil (Coda)"¹⁵ darstellte. Iliffe sah in den Takten 8-38 einen überdimensionierten Mittelteil¹⁶ und für Misch bilden die Takte 21-31,1 einen zusammenhängenden Komplex¹⁷.

Die Meinungsverschiedenheiten resultieren nicht nur aus den unterschiedlichen Deutungen der vorhergehenden Takte, sondern ergeben sich vor allem aus der Schwierigkeit, im folgenden die Fortsetzung eines Fugenplans aufzuschlüsseln. Der Doppeleinsatz¹⁸ mit enggeführter Umkehrung des Themas (T. 28/29) müßte nämlich als eigenständige Durchführung akzeptiert werden, da sich ein dem 1. Zwischenspiel entsprechender Teil, ein 3. Zwischenspiel also, anschließt, das sich, wie dort (T. 9) aus der geraden Bewegung des Themas im Sopran, hier (T. 30) aus seiner Umkehrung und Modifikation im Baß entwickelt. Auch weiterhin müßte man je einen Doppeleinsatz (T. 34/35 und 39/40) als selbständige Fugendurchführungen gelten lassen. Denn obwohl diese Takte der 2. Durchführung entsprechen, verbietet es die zweimal gleiche Stimmkombination (Baß und Tenor), beide Einsätze zu einer Durchführung zusammenzufassen. Entschlösse man sich, die Forderung nach wechselnden Stimmeinsätzen preiszugeben zugunsten des Reprisencharakters ab T. 31, geriete man, da es sich um eine variierte Wiederaufnahme der Exposition handelt, unversehens in das Konzept des zweiteiligen barocken Sonaten- oder Suitensatzes. Auch der Fugenentwurf ist also nicht eindeutig ins Werk gesetzt.

Die Unstimmigkeiten in der Suitensatz- und Fugendisposition bedingen sich indes nicht wechselseitig: Die Takte 21-31, die das Konzept des Suitensatzes allenfalls durch den ersten Themeneinsatz im Baß andeuten, sind auch im Zusammenhang mit einem Fugenentwurf prekär. Die Probleme, die diese Takte in beiden Kategorien aufwerfen, erweisen

sich aber als schlüssig in einem dritten Formplan, der, zugunsten der beiden andern Entwürfe, ebenso unvollkommen bleibt und dennoch ebenso faßbar ist wie diese.

IV

Was sich unter dem Aspekt der Fugenanlage nicht zusammenschließen läßt - der Teil ab T. 27 -, ist dennoch durch das zusammenhangstiftende Moment der beibehaltenen Tonart gekennzeichnet: In den Takten 25-28,1 wird die Ausgangstonart d-Moll kadenzial bestärkt und danach nicht mehr verlassen. Handelt es sich ab T. 30 um eine motivische Reprise der Takte 9-21,1 in der Haupttonart (Quinte abwärts transponiert¹⁹), so beginnt die tonale Reprise doch bereits in T. 28 und wird zudem thematisch bekundet. Bei diesem Doppeleinsatz (T. 28/29) fallen darüberhinaus trotz aller Anklänge an den Beginn der 2. Fugendurchführung (die Umkehrung hat auch hier aus harmonischen Gründen einen Quint- statt eines Sextsprungs) bezeichnende Unterschiede auf: Das Thema ist mit der Moll-Terz ausgestattet und bildet die einzige Reminiszenz an die Themenfassung der Exposition, es steht nicht nur in der Grundtonart, sondern bewegt sich in derselben Lage wie der 1. Themeneinsatz der Fuge (eingestrichene Oktave), und es handelt sich um den einzigen Themeneinsatz in gerader Bewegung nach der Exposition, der nicht von einem der beiden Kontrapunkt motive begleitet wird. Diese Gegebenheiten legen die Interpretation der Stelle als Reprise der Exposition nahe, eine Reprise nicht im wörtlichen Sinn, sondern als Zusammenfassung und Schlußfolgerung.

Das Thema der Exposition hat eine Entwicklung durchlaufen, die seine unveränderte Wiederaufnahme unmöglich macht: Es erscheint nunmehr im Zusammenhang mit seiner eingeführten Umkehrung, eine Konsequenz aus der 2. Fugendurchführung und dem anschließenden Zwischenspiel. Aus diesem resultiert aber Weiteres: Das Thema in gerader Bewegung taucht lediglich am Anfang des Zwischenspiels auf, danach findet sich nur noch die Umkehrung, losgelöst von der ursprünglichen Gestalt. Der Sopraneinsatz mit der Themenumkehrung in T. 27 erweist sich unter diesem Aspekt nicht mehr als bloße Ankündigung wie der umgekehrte Themenanfang im Alt am Ende des 1. Fugen-Zwischenspiels, sondern als Bestätigung eines neuen Sachverhalts: Die Umkehrung hat sich verselbständigt. Erstmals folgt ihr das Thema in gerader Bewegung nach, erstmals ist ihr Themenkopf mit dem 1. Kontrapunktmotiv ausgestattet, wie vordem nur der des Originals, erstmals sind alle Merkmale der geraden Bewegung kombiniert auch in der Umkehrung zu finden: Moll-Terz, Sextsprung und - wenn auch nachgeholt - der eigentliche Zielton. Insofern ist die Folge der drei Stimmensätze (auch in der Reihenfolge) der der Exposition vergleichbar und die Reprise - eine alle Errungenschaften vorheriger Entwicklung in größte Dichte zusammenzwingende und emphatisch markierende Reprise (höchster Sopraneinsatz) - beginnt demnach in T. 27 nach Erreichen der Dominante, zumal auch die neuerliche Stimmreduktion eine Zäsur an dieser Stelle nahelegt²⁰.

Themenentwicklung und Reprise als Fazit dieser Entwicklung greifen musikgeschichtlich aber voraus. Sie sind Kennzeichen der klassischen Themenbehandlung und der Repräsentation in der Sonate. Es fällt nicht schwer, die innerhalb der beiden andern Formkonzeptionen fragwürdigen Takte 21-27,1 von hierher zu bestimmen. Die gehäuften Engführungen und die Umkehrung des Themas, aus denen die Abspaltung des Themenkopfes und die Modifikation des 2. Kontrapunktmotivs (T. 25/26) hervorgehen, bilden ganz konkret den Ansatz zu Haydns und Beethovens motivisch-thematischer Arbeit. In der Sonatendurchführung wird thematische Arbeit kontrapunktisch, bei Bach wird kontrapunktische Satztechnik zu thematischer Arbeit.

Ganz anders wird in denjenigen Fugen-Zwischenspielen verfahren, die gleichzeitig

sonatenmäßige Überleitungsfunktion haben (T. 8-13,1 und 31-34,1). In ihnen wird der Schluß des Themas als Modell für die homophone Sequenz abgespalten. Dadurch aber wird der ursprüngliche Impetus dieses Motivs zerstört und es verkommt zur bloßen Spielfigur, einer Spielfigur, die in der späteren Sonate den Zweck hat, vom Thema wegzuführen und den Einsatz eines neuen Themas vorzubereiten. In diesem Sinn wird hier, wie so oft in der klassischen Sonate, zu Beginn der Überleitung das Thema nochmals zitiert (T. 8, mit verschobenem zweitem Teil in T. 9) und am Ende (T. 12) der neue Gedanke angekündigt. Die neue Themenidee ist mit enggeführter Umkehrung verbunden – die Umkehrung als Urbild der "kontrastierenden Ableitung" – und bezieht die Dur-Terz ein. Diese fungiert harmonisch noch als Leitton von d-Moll, die eigentliche Modulation wird erst in der Fortspinnung des Themas (T. 16) zwischendominantisch vollzogen – ein Moment, das sich der klassischen Sonatenanlage nicht fügt. Was dabei nur andeutungsweise anklingt, die Verselbständigung der Themenumkehr (Baß T. 15/16), in den Takten 21-26 ausgearbeitet und bei Reprisebeginn (T. 27-29) bestätigt, wird an entsprechender Stelle in der Reprise (T. 36-38) durch vollständigen Themenkopf verdeutlicht, durch zweimalige Wiederholung und durch Verdopplung im Terzabstand hervorgehoben (der zusätzliche Takt ist hier zudem aus harmonischen Gründen nötig). Dem Nachdruck dieser Takte als letzter Steigerung vor der abschließenden Kadenz gilt die im 1. Teil scheinbar unmotivierte Figur des Soprans (T. 16), die die steigende Sequenz der Unterstimmen in ihren Spitzentönen pointiert, den höchsten betonten Ton des Stücks erreicht und somit erst hier sinnfällig wird.

Der zweite Doppeleinsatz des Themas (T. 17-19), durch Stimmreduktion und Registerwechsel abgesetzt²¹, bezieht sich, wie so oft der Schlußgedanke in der klassischen Sonate, deutlicher auf die erste Themengestalt, ohne indes neugewonnene Aspekte zu vernachlässigen. Die für die Fuge befremdliche Tatsache aller Themeneinsätze von derselben Tonstufe aus und die für den Suitensatz untypische Wiederaufnahme des anfänglichen Motivs an dieser Stelle, wird in dem neuen Zusammenhang begreiflich.

V

Die Bedeutung dieser Takte aber ist, wie die aller andern Formteile, gerade nicht, in einer Formkonzeption bruchlos aufzugehen und verständlich zu sein, sondern sie liegt darin, daß sie einer komplexen Formidee genügen können, daß sie erst in der Vielschichtigkeit der formalen Möglichkeiten ihren Sinn erhalten. Kontrapunktische und thematische Mannigfaltigkeit sind hier Mittel, einen seltenen formalen Reichtum zu entfalten. Ebenso ist jede der gleichberechtigt nebeneinanderstehenden Formkonzeptionen für sich genommen defizitär und gewinnt erst im Zusammenwirken mit anderen, teilweise ihr widersprechenden Dispositionen ihren komplexen Sinn.

Nicht nur in der durch die Entwicklung des Themas bedingten gegenseitigen Durchdringung aber ist der Zusammenschluß der Teile zum Ganzen begründet, sondern zudem durch die Überlagerung der einzelnen Formkategorien, die ihrerseits als Projektionen der zweiteiligen Themen- und der dreiteiligen Expositionsanlage in die große Form verstanden werden können.

Anmerkungen

- 1) Hugo Riemann, Handbuch der Kompositions-Lehre, Leipzig 1889; ders., Handbuch der Fugen-Komposition, Leipzig 1890.
- 2) Adolf Bernhard Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, Leipzig 1837-1847.

- 3) Johann Sebastian Bach, Das wohltemperierte Klavier, hrsg. von Ferruccio Busoni, New York und Leipzig 1894. Busoni konstatiert Zweiteiligkeit für die Fugen in e-Moll und fis-Moll aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers.
- 4) Wilhelm Werker, Studien über Symmetrie im Bau der Fugen... des "Wohltemperierten Klaviers", Leipzig 1922.
- 5) Ludwig Misch, Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier, in: *Mf.* 1 (1948), S. 39-47.
- 6) Erwin Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre, Wien 1951; ders., Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers, in: *Mf.* 21 (1968), S. 17-29 (aufgenommen in: *Zur musikalischen Analyse*, Darmstadt 1974, S. 39-57).
- 7) Hermann Erpf, Über Bach-Analysen, in: *AfMw* 16 (1959), S. 70-76 (aufgenommen in: *Zur musikalischen Analyse*, a.a.O., S. 25-33).
- 8) S. dazu Carl Dahlhaus, Musikalische Form als Transformation, Bemerkungen zur Beethoven-Interpretation, in: *Beethoven-Jb.* 1973/77, S. 28-35.
- 9) Ludwig Misch, Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in neuer Beleuchtung, in: *Mf.* 5 (1952), S. 180 (aufgenommen in: *Zur musikalischen Analyse*, a.a.O., S. 10-24).
- 10) Hugo Riemann, Präludium und Fuge D-moll; in: *Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier*, Leipzig 1890, ³/1914, S. 47 (aufgenommen in: *Zur musikalischen Analyse*, a.a.O., S. 3-9).
- 11) Daß es sich bei dieser Fuge um mehr als die üblichen Themenvarianten handelt, geht schon daraus hervor, daß das Thema häufiger in veränderten Fassungen als in der anfänglichen Version vorkommt. Insbesondere aber fällt die konsequente Veränderung eines Tones, der Terz, auf, wobei es sich nicht um Modifikationen handelt, die aus harmonischen Gründen notwendig sind.
- 12) Ludwig Misch unterstellt diesen Takten latente Dreistimmigkeit, indem er annimmt, die drei Themeneinsätze in den Takten 21-23 seien auf alle drei Stimmen zu verteilen. (Misch, *Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier*, a.a.O., S. 183). Die Notation widerspricht dieser Vermutung: Die Pausen beziehen sich deutlich auf die Mittelstimme, so daß der Baß zwei Themeneinsätze hat, einen in gerader Bewegung (S. 21) und einen in der Umkehrung (S. 23) mit jeweils "falschem" Schlußton. Auch dieser Umstand spricht gegen eine Fugendurchführung und somit gegen Mischs Parallelsetzung der Anfänge beider Teile. Der fast komplette Themeneinsatz in gerader Bewegung unterstreicht allerdings dennoch die Konzeption des barocken Sonatensatzes.
- 13) Das 1. Kontrapunktmotiv (s. T. 3) ist aus dem Themenkopf abgeleitet (diminuierte Umkehrung), das 2. Kontrapunktmotiv (s. T. 4) ist aus der Sechzehntelbewegung (Wechselnoten-Motiv) des 2. Thementails gewonnen.
- 14) Vgl. dazu Carl Dahlhaus, Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers, in: *BJ* S. 40-45.
- 15) S. Anmerkung 10.
- 16) Frederick Iliffe, 48 Preludes and Fugues of Bach, London 1897, zitiert nach L.

Misch, Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, a.a.O., S. 181.

- 17) Ludwig Misch, Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in neuer Beleuchtung, a.a.O., S. 182.
- 18) Auf die Kombination dreier enggeführter Themeneinsätze in den Takten 27-29 wird später eingegangen.
- 19) Dabei entsteht durch die Vertauschung der Außenstimmen wiederum der ganztaktige Stufengang g - f - es im Baß, der hier seinen Zielton d erreicht (so wie in den Takten 10-13 der Sopran das a' des Sopraneneinsatzes).
- 20) Alle Nahtstellen - mit Ausnahme der Kadenz in T. 20-21,1 - werden harmonisch überbrückt durch eine Dissonanz der Dominante, die eine Fortführung erzwingt.
- 21) Da der harmonische Verlauf als formbildendes Merkmal meist vorrangig berücksichtigt wird, werden andere Möglichkeiten der formalen Gliederung oft zu wenig beachtet. (Dasselbe gilt für die Takte 27 und 28. Wenn dort ein formaler Einschnitt konstatiert wird, so stets, wie bei Riemann und Busoni, n a c h T. 27, ohne Rücksicht auf Stimmreduktion und Registerwechsel.) Diese Markierung (T. 17) entspricht aber der meist deutlichen Zäsur zwischen dem Seitensatz und dem Schlußgedanken in der klassischen Sonate.

Fred Flindell:

BACHS INVENTIONEN: EINIGE URSPRÜNGE, VORSTELLUNGEN UND MODERNE GEGENSTÜCKE

Es ist allgemein bekannt, daß Bach den Namen seiner imitatorischen Preambula für Clavier in "inventio" umänderte, als er 1723 seine Sammlung in dieser Form vollendete. In einer bereits erschienenen Studie, "Apropos Bach's Inventions"¹ habe ich einen zeitgenössischen theoretischen Traktat, die "Harmonologia musica" des Andreas Werckmeister zitiert, in dem die Formen deutlich erläutert werden, die Bach später sowohl für die Komposition seiner didaktischen Preambula als auch für die "inventio" verarbeitete. Übereinstimmung und Entsprechung im Detail sind zwingend, sogar überzeugend, besonders dann, wenn man durch einen Vergleich mit Zeugnissen Johann Nikolaus Forkels und Carl Philipp Emanuel Bachs² eine Bestätigung herbeiführt.

I. Die Frage, die wir zu stellen haben, lautet: War Bach der einzige, der den Begriff "inventio" ("Aufrichtige Anleitung") benutzte?

Außerhalb des Gebietes der Rhetorik und Werckmeisters Verwendung des Terminus "Invention" als einer Form, die die Verarbeitung eines Themas in einer bestimmten Weise beinhaltet³, gab es noch andere Komponisten und Theoretiker der Renaissance- und Barockzeit, die regelmäßig diesen Terminus handhabten. Welche Bedeutung hatte dieser oder besser, welche Bedeutungen gaben sie ihm? Auf welche Weise erhellen sie, in dem sie sich auf unterschiedliche Weise dieses Begriffes bedienen, Bachs Vorstellung von "inventio", bzw. die von etwa 270 Komponisten des 20. Jahrhunderts! Natürlich wird die Sache kritisch, wenn wir Gründe für Bachs Wahl dieses Terminus suchen, eine Wahl, die eine Kompositionstradition auslöste. Aber bezieht sich die beträchtliche, in dieser Form geschriebene Anzahl von Werken, besonders nach 1930 einzig und allein auf die